



METÁFORA Y RELATO DE LA CIUDAD PERDIDA

Antonio Fernández Alba

I. METÁFORA URBANA

Entre los espacios y formas de los lenguajes arquitectónicos que acudieran a la llamada del International Style (I.S.) (1932 Mostra del MOMA), aún podemos reconocer en los finales del siglo XX los hallazgos que significaron las geometrías orgánicas después del agotamiento de la estética cartesiana de las vanguardias, los postulados neoclásicos con afán racionalizador de los que durante tanto tiempo sirvió de estrategia al contextualismo, la progresiva homogeneización de la producción mercantil del espacio y por supuesto todos los elencos espaciales tardomodernos que contemplamos en el entorno del proyecto de la arquitectura para con la ciudad moderna. Todos ellos se pueden considerar como restos, ecos de una aventura, tan brillante como atractiva con la que se iniciaba el siglo bajo los grandes epígrafes del progreso y la razón, binomio que hundía sus principios en el desarrollo de una productividad técnica al servicio de la razón instrumental y de la construcción de un lenguaje unificado como postulaba el I.S. sin clases y naciones.

Escasos son pues los testimonios de optimismo, que aún nos quedan, al contemplar la ciudad, la ciudad moderna con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo que ha concluido. De su grandeza imaginada, racionalización global de la cultura, aún brillan «oasis oxidados» de sus periodos de esplendor, sendas estratificadas por las que discurren los territorios de locomoción, geografías de arqueología industrial que invadieron el valle y profanaron el lago, artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones se confabulan con las dunas de arcilla donde al modo de monolitos perforados de cuadrículas sin fin se cobijan los vagabundos del motor, soberanos de estos lugares de desierto. Rascacielos y conflictos sociales, a los que se suma una convulsa tecnología agresiva arrojada por el eclecticismo de confusas formas y acogido todo ello a

esas construcciones de «geometrías inciertas» por las que discurren algunas de las ambiciones automatizadas del nómada telemático de nuestros días. ¿Serán estos escenarios fragmentos consolidados del corpus de las vanguardias históricas y que ahora se manifiestan elocuentes en la metrópoli de fin de siglo?, o por el contrario ¿son acaso las incipientes praderas del edén digitalizado, preludio de los «archipiélagos verdes» en los que desembarcará el siglo XXI?

Los nuevos tiempos de la razón marcaban por aquellos principios de siglo los presupuestos del cambio que se esperaba del progreso específicamente tecnológico y de manera que *tiempo* y *cambio* se consolidaron como una relación solidaria sobre la sociedad humana más allá de la dialéctica de dominación. El tiempo pronto se apresuró a depurar y esclarecer los discursos de la promesa, y con cierta precisión, algunos de estos textos insinuaron los riesgos a los que podía conducir el proyecto global civilizatorio. Las vanguardias no supieron anotar con precisión los riesgos de estos efectos y bien patente quedaron las simpatías de la derecha europea por la custodia de los emergentes mitos nacionales y las dramáticas aventuras a las que condujo la pureza étnica y formal como propuesta de un nuevo orden del universo. Se confiaba que el tiempo ofrecería para el espacio de la ciudad y las formas de vida en la misma una situación más gratificante, en la esperanza de que la arquitectura podría proyectar sus espacios y construir sus lugares en los valores sustanciales de la utopía, aquel paradigma neoilustrado acariciado por los prolegómenos de la revolución industrial, que pretendía garantizar bienestar generalizado en el nuevo paisaje del humanismo social de la época. Pronto en los arrabales de las ciudades industriales europeas florecieron los barrios obreros, las ciudades satélites, los suburbios habitación; la periferia, territorio de conquista y asentamiento de los nómadas industriales, legitimaba así una nueva «geografía de la ciudad».

Junto a esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía la noción del cambio, de manera que la ciudad se construiría *ex novo*, en dos estrictos parámetros, o si se prefiere, en una síntesis conceptual, alimentada por la utopía que, como se sabe, es por su propia naturaleza dilatada en el tiempo y en una espacialidad alegórica concebida para formalizar una ciudad donde pudieran crecer los nuevos valores del hombre mecanizado. Fueron pues, tiempos de cambio para los ámbitos de la ciudad en los que se pretendió edificar la nueva arquitectura en el contexto que sugería la utopía moderna.

Las vanguardias en esta nueva sensibilidad estética y social adquirirían una categoría global, sus postulados aspiraban a configurar una nueva civilización, de aquí que los principios más esenciales para desarrollar el proyecto moderno de la arquitectura y su consecuente construcción de la ciudad, sufriera, como sus propios habitantes desaliento y cierta desolación apenas concluidas las tres primeras décadas, cuando vieron crecer «los gigantes amarillos» y los tilos plantados en los albores del siglo moribundos se tornaron. Al tenerse que enfrentar los supuestos ideológicos de la vanguardia al principio económico de la racionalización instrumental, mediado el siglo, aparecieron silencios demasiado largos y complicidades activas con los postulados de orden económico, de manera que el orden simbólico de sus formas se diluía en fragmentos de un eclecticismo pragmático que acentuaba la pérdida de la dimensión individual de la forma y el consecuente empobrecimiento de la experiencia artística de la arquitectura.

Para reducir tan inmerecida prueba ya en las primeras décadas del siglo se acudió a una terapia mal administrada; mitigar el sentimiento o eliminarlo con las endurecidas sombras de la función, incorporando ciertos apartados de la ciencia urbana como sucedáneo general a todos los males, al juzgar que la ciencia por su objetividad no podría ser tan dañina para construir espacios habitables, además de poder eclipsar los «caducos estilos» de los tiempos precedentes. Mientras tanto «revolución» y «vanguardia», se institucionalizaban en drásticas taxonomías del estado burocrático moderno, bien en totalitarismos ideológicos que se prorrogaban en largas secuencias o reducidas primaveras donde apenas florecían los idearios de la socialdemocracia.

Desapercibidos pasaron por aquellos tiempos los fundamentos absolutistas que encerraban las nuevas formas de dominio del estado protector y la ideología en la que se fundaban unas sociedades orientadas hacia la civilización del lucro. El espíritu deslumbrante de la nueva arquitectura se iba enrareciendo ante la fascinación y complejidad visual que presentaban las conquistas plásticas de las vanguardias, atareadas en recuperar la inocencia de la mirada. Un sentimiento utilitario se apropió

pronto del manejo y manipulación de la arquitectura, así el espacio de la ciudad pronto comenzó a planificarse mediante estereotipos mercantiles que se ofrecían como un producto más a la incipiente mitología de las sociedades de consumo. La manera de interpretar el espacio desde la arquitectura quedó acotado en los perfiles de la función, tan singular invasión logró erosionar la forma de tal modo que se llegó a acuñar aquel aserto según el cual, al margen de la función, la forma no tiene razón de existir, desde entonces el espacio de la arquitectura se inscribe en una decidida funcionalidad objetiva, pero carente de una dimensión interior que le impide reconocerse.

Los cantos de las nuevas formas funcionales, alejaban el cometido conservador de la forma histórica y los nuevos mitos funcionalistas se perfilaban alrededor de aquel grupo de maestros constructores del Movimiento Moderno en Arquitectura cuya ideología se preciaba de ser más racional que espontánea. Por entonces se comenzaba a percibir en los incipientes espacios de la ciudad moderna que al «hombre sin atributos» que Musil tan bien había descrito, le resultaba difícil subsistir rodeado por tantos tubos de ensayo y deambular como contemplador solitario por aquella arquitectura de «baladas funcionales». El radicalismo intransigente que la vanguardia propugnaba en torno a la razón funcionalista llegó a destruir el principio de la coherencia renacentista entre la materia con la que se construye el espacio, la técnica que hace posible su edificación y la función a la que se destina el objeto construido. Poco a poco la arquitectura de la ciudad se reducía a distribuir una serie de aleatorios edificios construidos en la periferia urbana, barrios de alojamiento, centros fabriles, parques industriales, un paisaje desolador en un aparente orden racional y mecanizado, donde sus ámbitos de espacialidad urbana hacían explícito que habitar aquellos lugares, era tanto como aceptar el hecho de una convivencia perdida. La dimensión sublime del «bello objeto arquitectónico» diseñado para la ciudad herramienta de la primera mitad del siglo, encerraba pese a su intrínseca belleza un cierto grado de perversión, abolir la memoria de la historia pues el «Nuevo Espíritu» legitimaba una nueva dimensión espacio-temporal en el contexto de la vanguardia, que terminaría por suprimir los espacios de la historia en beneficio de aquella tautología de la emblemática función. La ciudad histórica, ciudad de la memoria, se desmoronaba como lugar de referencia, el «aura urbana» desaparecía sin otra alternativa que la emblemática funcional donde poder expresar las nuevas formas de vida. De este modo, el arquitecto ante el vacío sin referencias estilísticas que ofrecía el nuevo espacio y sin control en la teoría y práctica del planeamiento, heredaba una manifiesta orfandad imaginaria; no obstante la dura secuencia de tan alienadas ecuaciones mecánicas permitiría abrir otras orientaciones donde

mitigar estos lenguajes de ruptura y escueta referencia funcional, entre ellas el acontecer plástico y poético.

El arte asumió la responsabilidad de hacer aflorar al mundo las ideas propias de su tiempo, ideas que configuraron en ciertos aspectos la modernidad solidaria de una nueva ética. Iluminadores discursos de ruptura afloraron en el mundo interior del artista: surrealismo, abstracción, cubismo, universos plásticos que recordaban con insistencia la relación con el mundo de los sentimientos frente al discurso del experto que con frecuencia olvida todo el lenguaje de sublimidad. Los mensajes del trabajo del artista reunían un conjunto heterogéneo de expresiones pero también una gramática para construir los nuevos discursos del espacio social de la época, pese a que el artista no tuviera un conocimiento preciso de la accidentada geografía del acontecer social. Aquellos artistas de la mirada interior desparramaron su gesto creador entre los ecos de un imaginario futuro y las figuraciones de un pretérito ya consumado. El artista militante de la vanguardia mostraba a través de sus obras los entornos de la utopía al mismo tiempo que enunciaba el drama de la enajenación moderna.

Emancipación, utopía y transgresión distinguían el proceder de los pioneros pero también una elocuente posición de duelo que el hombre percibe en la ciudad indigente de sentido. La ciudad, desde sus visiones planimétricas y axonométricas, hacía patente la ausencia de sus moradores y la contaminación que en ella depositaban los artefactos industriales, situando al espectador en estos grabados idealizados en los límites del firmamento, como un ángel necesario que contemplara las ruinas de la ciudad arcaica junto a la escenografía abstracta tan acariciada por los planificadores de la vanguardia, como un laberinto en permanente explosión devastadora.

La ideología del «estilo internacional», concebía el origen y el crecimiento de la ciudad desde unas perspectivas, como ya he señalado, emancipatorias y sobre todo utópicas, el desarrollo de la nueva ciudad debería estar ordenado como una planificación totalitaria, un martillo neumático guiado por el «ojo cartesiano» para abolir calles y plazas, segmentar la ciudad en campamentos adecuados donde alojar la nueva gleba de la esperanzada sociedad industrial. Una concepción diseñada bajo la dictadura del «ángulo recto» donde reducir y administrar las emociones y trazar los valores de la vida, ideario éste de los pioneros que aspiraban desde los estrictos códigos de la vanguardia a la idea de un arte total, absoluto, desde la silla a la ciudad, reflejo en ciertos aspectos de la estética romántica del s. XIX, que estimaban que construyendo edificios de buena factura arquitectónica la ciudad llegaría a ser bella y ordenada, como evidencian algunos de los diseños de los primeros utópicos, constructores del espacio absoluto, defensores de un idealismo

de renovación social, profetas de la complejidad y diversidad de las variables metropolitanas del tiempo naciente.

Las vanguardias con respecto a la nueva ciudad no tuvieron una operatividad crítica tan radical como lo fue en los territorios del arte. Sus croquis registraban con sutileza idealizada los sueños blancos y grises de una razón que postulaba destruir las adherencias eclécticas, los signos conservadores, los amuletos estilísticos que el transcurrir de la historia habían sedimentado sobre la ciudad, en definitiva, arrasar toda diferencia para hacer patente la fuerza innovadora de un presente sin recuerdos e instaurar la arquitectura sublime de acero, hormigón y cristal. La arquitectura de la ciudad industrial requería la ruptura con un pasado decadente pero también una reformulación de valores a los orígenes clásicos y sobre todo renacentistas, precisaba de unos códigos compositivos tan rigurosos como el de los tratados clásicos pero debería venir acotada por las prioridades del «Nuevo Espíritu», con los materiales propios de la revolución industrial, invadiendo la apacible traza burguesa de la ciudad precedente. Todas las batallas por tanto tendían hacia la conquista de la vieja ciudad. Su botín, la negación de la memoria histórica y la reducción de los signos sensibles de su iconografía; su estrategia, poder formalizar los agresivos itinerarios por los que tendría que discurrir el autómatas digital o del navegante telemático del fin de siglo, ambiguo personaje en el que se había transformado el ciudadano de los viejos burgos.

La utopía moderna, en la ensoñación de las vanguardias, entendía la ciudad como una forma perfecta y no muy lejos de la teoría cartesiana del conocimiento, sin memoria y sin espacio para los lugares de la naturaleza interior del hombre, perfecta y casi definitiva. El «lucro azaroso» y la «voluntad de progreso» se encargaron de reproducir su menesterosa morfología actual.

El proyecto de la arquitectura destinado a la ciudad de los «menhires sublimes», de las ciudades jardín, de los suburbios dormitorios, las *new-towns*, llegó a los perfiles próximos de la máquina, diseñando sus edificios como objetos autosuficientes dentro de los principios que rigen la segunda naturaleza técnica. Pero los edificios, que obedecen a las leyes del cambio de la función, apenas pudieron aceptar la función del ser que los requería; algunos permanecen: aquellos que soportaron la selección natural de lo bello.

El «Nuevo Espíritu» de la utopía moderna, sedimentada entre los postulados críticos de las vanguardias, primera aurora de la razón entre brumas, postuló un proyecto para la ciudad del siglo XX, que intentaba transformar los menesterosos lugares heredados en espacios de una nueva condición moral, pero teniendo que aceptar que fueran lugares reductivos en sus formas

expresivas, espacios amputados de recuerdos, la ciudad no como sedimento de los lugares de la memoria sino cautiva y prisionera de la idea. Este proyecto de ciudad inauguró, eso sí, la negación del vacío, la necesaria tridimensionalidad del espacio y, sobre todo, una nueva dimensión del tiempo que pronto transformó la ciudad en utopía negativa, en lugar sin residencia apacible para la habitación del hombre. La ciudad moderna mitificó la máquina, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse, a decir verdad nunca sabremos a qué se llamó la ciudad moderna.

II. RELATO METROPOLITANO

Permítanme para terminar que mis últimas reflexiones las transforme en un imaginario relato de partida. Más allá de una actitud nostálgica, como quizás puedan considerarse las anotaciones anteriores, y sí como un apunte conceptual desde una posición crítica en torno a estas referencias genéricas de las transformaciones de la arquitectura de la ciudad en el entorno de la postvanguardia.

Contemplaba hace algún tiempo el cuadro del pintor Andrea Mantegna cuyo título tan sugerente como melancólico me acercaba a una cierta aproximación a la arquitectura que se construye en la ciudad en estos finales de siglo. Su título es «Agonía en el jardín». Su contemplación en una primera mirada, más allá de la narración descriptiva del cuadro, me ofrecía en la percepción del lienzo una visión desacralizada del tiempo, tal vez como consecuencia de la llegada de un incipiente pre-capitalismo a la ciudad que introducía cambios elocuentes en la producción del espacio urbano. En esa ciudad que Mantegna describe de torres, artefactos, murallas y sillares de piedra, parece señalar, con la precisión del artista del renacimiento, que ya no es posible aceptar lo estable del espacio como algo que no cambie, como acontecer inmutable en el transcurrir del tiempo en la ciudad. La estabilidad pétrea que se hace elocuente en la descripción de sus recintos amurallados parece en apariencia artificial y este grado de artificialidad de los diferentes conjuntos arquitectónicos, se instala en la ciudad imaginada por Mantegna como un acontecimiento, como la inauguración de unos nuevos recintos más allá de las murallas que pudieran dar posada al hombre que llegaba del exilio rural. Una nueva cultura parece señalar la nitidez que evocan sus espacios, la cultura de la soledad urbana. Cabe intuir, como si el pintor quisiera reseñar que el vacío de estos lugares fuera el de una respuesta renovadora ante el fracaso de la ciudad real, construida como recinto menesteroso y sobre todo agobiante de las viejas tipologías del esquema medieval.

El cuadro de Mantegna, en mi recorrido perceptivo, propone, creo yo, la necesidad de descubrir un nuevo

espacio imaginario que haga habitables los espacios de la memoria histórica y donde sus habitantes puedan seguir construyendo la fábula de su hegemonía biográfica en los recintos de una nueva espacialidad abstracta, que siempre debe estar dispuesta a construir el proyecto de la arquitectura.

Las crónicas que narran el acontecer del hombre en la ciudad del siglo que concluye, me parece a mí que entablaron hace ya casi más de cien años una aventura también imaginaria, en busca del espacio perdido y con los deseos de poder formalizar los lugares de una residencia apacible para los nuevos exiliados de la revolución industrial. Para lograr el acontecer de semejante aventura se acudió, sólo en parte, a la expresión formal que podrían ofrecer algunas imágenes del arquitecto o el esteta en permanente espera. Su recorrido por el «tiempo desacralizado» en el que la ciudad moderna se ha desarrollado durante el siglo XX, en el principio fue acogido, como ya he señalado, por un apasionado vitalismo de actitudes críticas hacia las memorias de la historia junto a ensoñadores valores éticos para hacer realidad los espacios de la nueva condición social. Su finalidad aspiraba a implantar los nuevos escenarios industriales y recuperar el paisaje ampliamente deteriorado de una naturaleza abatida y a reconstruir este paisaje fragmentado por algunos infortunios de lo que significó la producción de la ciudad y lo urbano hasta muy avanzado el siglo; es cierto que desde los supuestos ideológicos de la vanguardia, con los afanes de proyectar unos espacios habitables y poder entender el territorio de lo urbano como un lugar para la vida y no sólo como un objeto de contemplación trascendente, que tal era la mirada en los tiempos sacralizados en las ciudades de la memoria. No obstante, el relato del proyecto moderno sobre la ciudad europea de nuestra época, nos hace patente la tendencia a entender que sus diseños, proyectos y construcciones han sido primordialmente favorecidos por la autonomía de lo estético y estos mismos factores se han transformado en procesos disolventes sobre la propia ciudad, promovidos en parte por la cultura de la modernidad tan bien asumida por los movimientos experimentales del capital en la construcción de la ciudad del siglo XX.

El proyecto para erigir la nueva ciudad que postulaban el técnico y el experto, en simbiosis con los lenguajes del paradigma tradicional de la planificación, apenas percibieron el empobrecimiento moral y estético del espacio urbano subsiguiente a la reproducción mecánica de los objetos y su escasa sensibilidad y atención crítica pronto transformó en beneficio mercantil los presupuestos de belleza y racionalidad que la espacialidad abstracta llevaba implícito en las imágenes transgresoras de los principios de siglo. Este empobrecimiento ambiental progresivo ha llegado a confinar la cultura de lo urbano a los extremos del conformismo y el miedo, del

consumo como ideología y el espectáculo como expresión plástica en la formalización de los lugares habitables. Sin duda la ciudad en la fase del capitalismo global, fase ultracapitalista en la que nos encontramos, genera sus propios modelos, «modelos automórficos» alejados del control político, social o cultural, el control de la metrópoli ligado únicamente a la lógica de su producción, a la hegemonía económico-financiera, el proyecto de la ciudad dirigido por los movimientos lúdicos del capital.

Desacralizado el tiempo y transformado más tarde el espacio en un producto simbólico mercantil, la ciudad y su arquitectura se formaliza en recintos próximos al dolor, o a un reduccionismo cultural que enaltece la pérdida de los sentidos y donde cada reducto urbano reclama el diseño de su propio decorado espacial intercambiando en la formalización del proyecto arquitectónico materiales de alto coste, analogías formales, yuxtaposiciones geométricas. Todo es objeto del relato formal en la nueva realidad espacio-temporal de los contenedores híbridos, espacios neutros e indiferenciados, flexibles para acoger los nuevos usos de las variaciones funcionales de la demanda. En su conjunto el proyecto de la ciudad se transforma en unos asentamientos de escenarios posturbanos, en un colosal monumento dedicado al «triunfo de la cultura mediática», en cuya plataforma las redes de su ordenación energética acogen toda suerte de planificaciones indiscriminadas, producto de las tensiones que se suscitan entre un nuevo orden económico con el viejo orden político y que fácilmente pueden apreciarse, desde la «apología del ruido» al «tedio voluptuoso» de los desarrollos metropolitanos, la producción de la ciudad y su dispersión territorial se presenta como un paisaje desolado después de que hubieran concluido los festivales de la voracidad capitalista. ¿Acaso no estamos ya en los finales del proyecto urbano renacentista?, ¿cómo regular los controles de la producción urbana para adaptarse a los movimientos teóricos del capital que requiere rentas rápidas e imprevisibles?, ¿de qué manera hacer posible la construcción tecno-científica de la ciudad y los espacios para las nuevas experiencias socio-culturales?, ¿cómo equilibrar las tensiones entre la cultura de los no-lugares, los espacios de la sobremodernidad y el concepto de morada?

Desde entonces, mediado el siglo, la ciudad nos acompaña en una temporalidad indigente de sentido, diseñando espacios de una memoria simulada, por eso, la secuencia de sus lugares se construye en una inestable posición de drama y duelo ambiental, anunciando eso sí a los más precavidos estetas de la espera, la imposibilidad de un estatuto mesiánico para el proyecto del arquitecto que le permita regular el control estético de los cambios y seguir siendo el creador irremplazable de la arquitectura en la ciudad.



Y así, la ciudad de la memoria zaherida por la vanguardia terminaría siendo el escudo protector de nuestro espíritu, porque la ciudad industrial ya consumada había colonizado nuestro cuerpo y robotizado nuestras almas. Al tiempo que el espacio de la arquitectura de la ciudad, mitigadas las categorías funcionales, difuminados los ejercicios contextualistas, el diseñador urbano hoy sólo desea el desarrollo de una voluntad artística restrictivamente

ligada a una escenografía lingüística que encubre la estética de lo formalmente correcto. Su espacialidad abstracta y su temporalidad laica, en la que se inscribe su contemporaneidad, sólo parece interesarle a los efectos digitales de sus gramáticas mediáticas y los devaneos melancólicos de sus arquitectos y estetas epigónicos, «la presencia de lo que todo es ausencia» y «lo sólido, en expresión del filósofo, que se desvanece en el aire».

Leída la arquitectura sólo como unos ejercicios de estilo se traduce en un documento incapaz de generar pensamiento y recuperar la memoria de la estructura de la historia, inasequible al estatuto constructivo de la nueva metrópoli. Carente el proyecto de lo urbano de un control crítico, la arquitectura de la ciudad en tales condiciones se aleja del discurso primario de la función y el espacio sin recuerdo y sin sentido, sólo es depositario de la «orfandad imaginaria» donde los lugares de la arquitectura apenas florecen.

La conciencia romántica que anima el proyecto del último arquitecto en relación con la ciudad responde básicamente a la concepción tecnocéntrica de la cultura fin de siglo, al mecanismo sublimar de esta subjetividad escindida del hombre de nuestra época que no alcanza a integrar el culto al poder tecnológico y su melancólico afán monumentalizador, digitalizada la memoria, el diseñador contemporáneo divaga, un tanto turbado por los postulados y demandas de la razón instrumental.

Compartimos unos tiempos y habitamos unos lugares en la ciudad posturbana muy alejados de los dictados emancipadores de la vanguardia, unos espacios donde el trabajo que realizamos ya no es constitutivo de la personalidad, donde los desequilibrios son la regla y el equilibrio la excepción, donde las acciones de la ética no pueden manifestarse si no es ante la presencia de la violencia, mientras la técnica no cesa de crecer y diferenciarse en tramos y redes que invaden los espacios metropolitanos y cada día con mejor intensidad nublan lo local y lo mundial del espacio vital en la que se manifiesta la condición posturbana.

Diseñador de lo efímero, confuso ante su propia retórica espacial, el último arquitecto abandonó los ejercicios de la ironía que le proporcionaba los despojos del postmodernismo, «esa añeja, en palabras de Habermas, tradición contrailustrada», para enlazar con la ruina embalsamada de las proezas antigravitatorias del deconstructivismo, esa modernidad abatida ante nuestra memoria más próxima. Productor satisfecho de los símbolos que mixtifican las falsas promesas de una ética globalizada, el proyecto que se planifica bajo los supuestos de la nueva condición metropolitana, prefiere arroparse con el manto de las geometrías oblicuas que le permita

al arquitecto perfilar mejor su delirio arquitectónico o bien cultivar flores exóticas en los parques temáticos de la cultura administrada del consumo, así lo hacen, elocuentes, los nuevos escenarios posturbanos de las metrópolis asiáticas o las intervenciones urbanas que suturan los vacíos del muro de Berlín con aleatorios y solitarios objetos arquitectónicos.

Preocupados hasta la obsesión por la epidermis de la superficie y la imagen corpórea del edificio, los arquitectos y planificadores ocupados en la policromía del fragmento hasta límites de la estética de lo patológico, no saben cómo enfrentarse a este proceso de manipulación perversa y generalizada del territorio y a la homogeneización esquizoide con la que se levantan sin rubor los lugares del espacio metropolitano, y como Dédalo atrapado en los muros del laberinto, el diseñador de la metrópoli sólo parece redimirse en los lazos de la autopista sin fin. Las formas del proyecto de la arquitectura y su correlato planificador se diluyen en la transfiguración de la noche posturbana para la que algunos reclaman el retorno a la ciudad como catalizador de la utopía, estrategia adecuada que permite al capital llevar tan lejos y de manera tan enajenada este diseño de dominio que caracteriza a la cultura del nuevo proyecto metropolitano de nuestros días.

En los arrabales de esta voluptuosidad romántica sobre la que descansan tantas evocaciones de la ciudad imaginada por la vanguardia, aún se pueden contemplar los tallos y ramas de estas bellezas periclitadas, pero nuestro tiempo necesita edificar su propia biografía sin cantos apocalípticos, ni retóricas finiseculares. Para llevar a cabo las demandas de un presente mediador que sugiere el idealismo formal de la modernidad sectorializada de la vanguardia se hace imprescindible la presencia en la nueva metrópoli de un modelo que permita pactar la permanencia de una forma espacial y los acelerados cambios de la materia, energía y comunicación. *La forma como estructura* síntesis superadora del viejo aforismo de la vanguardia, de la forma como emblema de la función, para tal contenido creo que no podrán estar ausentes el filósofo, el político y el poeta, o si prefieren del saber razonado de la luz del conocimiento, de la lógica del poder político que haga limpio el aire de la acción pragmática, y de la palabra que funda los lugares de la belleza, valores solidarios con el origen de la ciudad. Verdad, justicia y belleza junto a la terna del canon metropolitano de materia, energía y comunicación, imprescindible hoy para que el hombre contemporáneo pueda convivir en espacios de conocimiento y proyectar lugares de armonía.

Lástima que aún persistan tantos estetas de la espera, filósofos y políticos de la confusión, empeñados en ese retorno doloroso y obsesivo al jardín de la modernidad, que ya fue pasto hace tiempo del fuego de la vida y de la secreta agonía del tiempo.